



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Kiedy sztuka wytwarza kapitał : zaangażowanie i sztuka w przestrzeni publicznej

**Author:** Bogusław Dziadzia

**Citation style:** Dziadzia Bogusław. (2015). Kiedy sztuka wytwarza kapitał : zaangażowanie i sztuka w przestrzeni publicznej. W: B. Dziadzia, B. Głyda-Żydek, S. Piskorek-Oczko (red.), "Sztuka w przestrzeni publicznej : artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego " (S. 15-32). Bielsko-Biała : Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Bogusław Dziadzia

Adiunkt w Zakładzie Edukacji Kulturalnej na Uniwersytecie Śląskim. Autor prac z zakresu problematyki dotyczącej kultury popularnej oraz upowszechniania kultury. Członek Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Współzałożyciel Fundacji Animacji Społeczno-Kulturalnej. Poza pracą naukowo-dydaktyczną zajmuje się praktycznymi wymiarami animacji kultury (współtworząc m.in. Biennale w Wenecji Cieszyńskiej), uprawia malarstwo sztalugowe, fotografię, projektowanie graficzne, jak również hobbystycznie pisarstwo.

## Kiedy sztuka wytwarza kapitał Zaangażowanie i sztuka w przestrzeni publicznej

„By rozpoznać rzeczywistość, sztuka nie traktuje jej protekcjonalnie, sztuka jest z nią tożsama. To niemożliwe – powie nauka – obserwator musi być zewnętrzny wobec obiektu obserwacji. Sam akt obserwacji, umieszcza go *na zewnątrz*. Sztuka tymczasem powiada, że tak być nie musi. Nawias i jego obserwator przenikają się w totalizującym poznawczym doświadczeniu.”<sup>1</sup>

### Przestrzeń i zaangażowanie

Sztuka w przestrzeni publicznej w niniejszym tekście traktowana jest jako zestaw potencjałów do wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego. Na wstępie przyjmuję założenie, że każde upublicznienie dzieła sztuki może mieć znaczenie dla wytwarzania kapitału. Upublicznienie

---

<sup>1</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 20.

należy tu rozumieć jako zaistnienie relacji dzieło-odbiorca; relacji związanej zarówno intencjonalnie, jak i przypadkowo, kiedy w niezamierzony sposób mieszkaniowiec czy użytkownik danego obszaru wchodzi w kontakt z artystycznymi formami ingerencji w przestrzenną tkankę miasta. Relacja ze sztuką pozostawia ślady w świadomości, nawet jeśli doświadczenie to nie jest podparte głębszą refleksją. Zakładając powstanie tych śladów w świadomości, możemy rozmawiać o skutkach do jakich może prowadzić kontakt ze sztuką – konsekwencji o charakterze społecznym, kulturowym i ekonomicznym. Nie sposób określić który z warunków zaistnienia sztuki jest tu najważniejszy. A mówimy tu o artyście, jego dziele i odbiorcy – tym który dokonuje tego dzieła (a poniekąd zamysłu artysty) recepcji. Towarzyszący temu układowi relacji proces twórczy w pełni realizuje się w przeżyciu estetycznym<sup>2</sup>, które to jak mówił Roman Ingarden nie tyle polega na odbiorze, co na stawianiu się dzieła sztuki. Dla Ingardena dzieło sztuki domaga się czynnika istniejącego poza samym dziełem, który je „konkretyzuje”<sup>3</sup>. Czynnikiem tym jest wchodzący w relacje z dziełem człowiek wraz z całym instrumentarium znanych pojęć, znaków, przekonań, przeżyć i emocji. Nie da się przewidzieć wszystkich kryteriów jakie determinują odbiór u konkretnego człowieka. Uznajemy sztukę jako ważny składnik naszej kultury. Jednakże traktujemy ją jako tajemniczy jej składnik. Już Ciceron twierdził, że „wszyscy ludzie choćby nie znali sztuki i jej zasad, umieją sądzić ukrytym jakimś *zmysłem*, co jest dobrego, co złego w dziełach sztuki i jej zasadach.”<sup>4</sup> Tajemnica podmiotowości relacji wobec i do sztuki w ostatnich latach obudowana została wynikami badań z zakresu neuroestetyki, a wskazują one, że jesteśmy jako ludzie, w swych umysłach, predysponowani do wchodzenia w relacje ze sztuką. Dowodzić tego mają

---

<sup>2</sup> Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 21-25.

<sup>3</sup> R. Ingarden, *Studia z Estetyki*, tom III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 267.

<sup>4</sup> Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, tom 1, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1960, s. 252.

badania z wykorzystaniem rezonansu magnetycznego<sup>5</sup>. Mimo to pewni być możemy niekompletności naszej wiedzy i niemożność wyliczenia „algorytmu przeżywania” sztuki. Bo też nie o algorytm wskazujący na przewidywalne skutki tego obcowania chodzi (skądinąd bazując na socjotechnice, elementarnych właściwościach psychiki ludzkiej i behawiorystce, wiele można w tym zakresie „zaprogramować”). Podobnie nie chodzi tu jedynie o wspomniane przeżycie estetyczne, nawet jeśli pamiętamy, że pojęcie *estetyka* wywodzi się od greckiego *aisthētikós*, co oznacza postrzeganie zmysłami. Sztuka w przestrzeni publicznej wykracza poza klasyczne ramy myślenia o twórczości artystycznej i dziełach sztuki. Sztuka w przestrzeni publicznej, w myśl tego jak ją na użytek niniejszych rozważań chcę traktować, to taka sztuka która *wymaga*, taka która stawia *warunki*, mówi jednocześnie o koniecznościach i o tym kim jesteśmy – czasem aspirując do mówienia nam kim mamy się stać.

Rozpoznając rzeczywistość artystyczną, nie mamy do czynienia jedynie z triadą: dzieło, artysta, odbiorca. Z układu relacji przywołanych tu elementów wynika znacznie więcej, aniżeli zwykły przyjmować widz czy sam twórca. Szczególnego rodzaju polem unaoczniania działań artystycznych jawi się tutaj przestrzeń publiczna. O ile bowiem w klasycznych instytucjach kultury, jak galerie czy muzea, relacja do sztuki jest mniej lub bardziej wolicjonalnym aktem tego, kto wstępuje w progi „świątyni sztuki”, o tyle zaś sztuka w przestrzeni publicznej nie pyta przechodnia czy chce, oczekuje, pragnie. Staje przed swym odbiorcą w sposób nagły, nieoczekiwany, a jeśli stanowi część codzienności, jest nierozzerwalną częścią habitusu – łącząc oczywistość z banałem i niezauważalnością.

Mówiąc w tym tekście o sztuce w przestrzeni publicznej, nie przyjmuje się jako punktu wyjścia jakiegoś wąskiego dziedzinowo obszaru aktywności twórczej. Chodzi o szerokie spektrum działań artystycznych, których pojmowanie obejmuje tak różne klucze interpretacyjne, jak wspomniana wyżej estetyka czy powiązana z upolitycznieniem

<sup>5</sup> Por. O. Vartanian, M. Skov, *Neural correlates of viewing paintings: evidence from a quantitative meta-analysis of functional magnetic resonance imaging data*, „Brain and Cognition” 2014, nr 87, s. 52-56.

przemoc symboliczna o jakiej pisze np. W. J. T. Mitchell<sup>6</sup>. Nie można tu też pominąć faktu, iż teoretyczny podział na sztukę unaocznianą we wnętrzach klasycznych instytucji sztuki, jak galerie i muzea, obecnie za sprawą mediów przestaje być czytelny. Jak mówi Joanna Winnicka-Gburek „każda sztuka staje się właściwie sztuką publiczną”<sup>7</sup>. Od strony definicyjnej, obszar analizy jest w znacznym stopniu niejasny. Próby diagnozy tej sytuacji podjęła się Rosalyn Deutche wskazując, iż „obecne niepokoje dotyczące kategorii „sztuka publiczna” mogą służyć jako podręcznikowy przykład postmodernistycznej idei, iż obiekty badań są bardziej efektem niż podstawą dyscyplinarnej wiedzy”<sup>8</sup>. Dlatego też wiele wątków występujących w tym tekście, mówi nie tyle o sztuce publicznej czy też umieszczonej w przestrzeni publicznej, ale o ogólnym statusie i znaczeniu sztuki w kulturze oraz życiu społecznym. Pamiętać należy, iż intencja tworzenia dzieła jako przedmiotu sztuki publicznej – a więc tej w zamyśle mającej mieć unaocznienie (ulożenie w myśl zasady *site-specificity*) w przestrzeni pozainstytucjonalnej – nie wyklucza wprowadzenia jej w mury tradycyjnych instytucji sztuki, a nawet jej zmuzeifikowania. Podobnie wiele praktyk upowszechniania, realizowanych poprzez muzea czy galerie, wykracza poza obszar ich murów. Przywołane tu wątpliwości i zastrzeżenia nie pozbawiają jednak istotności mówienia o specyfice wytwarzania przez sztukę kapitałów: społecznego, kulturowego i ekonomicznego, właśnie poprzez jej manifestacje w przestrzeni publicznej.

Potoczny odbiór sztuki uobecnianej w przestrzeni publicznej jest procesem względnie nieskomplikowanym, zaś kapitał społeczny wytwarzany za sprawą obecnej tam sztuki, ma przy tym głównie dwójaki

---

<sup>6</sup> W. J. T. Mitchell, *The Violence of Public Art. Do the Right Thing*. „Critical Inquiry”, 1990, nr 16, s. 880-889.

<sup>7</sup> J. Winnicka-Gburek, *Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej – nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty?*, [w:] *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego*, s. 49.

<sup>8</sup> R. Deutche, *Agorafobia*, [w:] M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, tłum. P. Leszkowicz, UAM Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009, s. 597.

charakter. Pierwszym są relacje do działań klasyfikowanych jako artystyczne – od elementarnych przejawów malarstwa plenerowego, po działania o charakterze interwencyjnym (społecznie zaangażowanym). Drugi wymiar, to sfera budującej codzienność przestrzeni estetycznej – a jednocześnie funkcji tak różnych jak ornament i perswazja. Prowokacyjnie zapytać tu można o to, czy istnieje prawdziwa kultura bez zaangażowania, neutralna, obojętna w swojej swojskości? Przyjąć musimy, że tak. Istnieje. Pamiętając o tym jak istotna w osiąganiu przez określony artefakt statusu dzieła sztuki jest rola odbiorcy, możemy przyjąć brak choćby powierzchownego zaangażowania. Jednak czyjeś zaangażowanie być musi. Ostatecznie nie możemy popadać w skrajny egalitaryzm i tym samym stwierdzić, że sztuka jest dla wszystkich (nawet jeśli do wszystkich jest adresowana) i zawsze taka sama. Nie chodzi tu o pewnego rodzaju elitaryzm – choć jako piszący te słowa, tak traktuję zdolność do obcowania ze sztuką. Jak zauważył Roger Scruton „sztuką jest wszystko, co ktoś w dobrej wierze za nią uzna, ponieważ sztuka jest kategorią funkcjonalną.”<sup>9</sup> Nie wyczerpuje to jednak spektrum wyzwań jakie stawia sztuka. Kiedy bowiem sztuka związana jest z zaangażowaniem, to ktoś w przestrzeni publicznej ponosi za nią odpowiedzialność. Zaangażowanie natomiast bez odpowiedzialności może być traktowane jako wyraz ignorancji – zarówno wobec odbiorcy, jak i artyście wobec siebie oraz swego dzieła. Przyjąć też trzeba, jak sądzę, niezgodę na traktowanie przestrzeni publicznej jako intymnego obszaru wolności, jaką artysta cieszy się wewnątrz swojej pracowni. Bowiem wolność artysty nie powinna być okupiona ceną zniewolenia odbiorcy. Jednocześnie zauważmy – nie ujmuje to możliwości dokonywania przez artystę prób przemiany tego, co o sobie i świecie myśli odbiorca jego działań.

---

<sup>9</sup> R. Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, tłum. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2010, s. 25.

To zaangażowanie – artyści, jak i to po stronie odbiorcy – rodzi potencjał tworzenia kapitału społecznego. Kapitał ten może mieć wymiar łączący<sup>10</sup> jak i spajający. W myśli Roberta Putnama kapitał społeczny z jednej strony służy wspólnocie interesów, poprzez zawiązywanie różnych form kooperacji (na co szczególnie zwracał uwagę piszący wcześniej o kapitale społecznym Pierre’a Bourdieu<sup>11</sup>), ale też służy budowie spójności grupy społecznej. Integralność ta ma ten walor, że służy bezpieczeństwu i tożsamości wynikającej z przynależności. Jednocześnie to, co wewnętrznie spaja, niesie niebezpieczeństwo upraszczania i stereotypizowania tego, co poza grupą; marginalizowania wszelkich elementów niestanowiących o spójności wewnętrznej, być może nawet traktując je jako niebezpieczne i obce. Przenosząc te ustalenia na pole sztuki w przestrzeni publicznej, wystarczy przyrzeć się dowolnym przykładom uobecniania sztuki, które to akty ekspresji twórczej przez środowiska związane z kulturą i sztuką przyjmowane są jako oczywisty fakt działalności artystycznej (częstokroć zaangażowania społecznego artysty), a jednocześnie są odbierane z oporem lub obojętnością tych, którzy zasiedlają daną przestrzeń i są właścicielami (!) odbiorcami wspomnianych działań. Jedna i druga grupa ma przy tym niejedenkrotnie poczucie niejakej kulturowej wyższości nad drugą. Nie wynika to tylko z ukonstytuowanej nieformalnie i oddolnie wspólnoty, ale jest zwykle pokłosiem systemu społecznego, w którym obie z grup funkcjonują. Może to w szerokich ramach być wynikiem układu politycznego, rozumianego tu jako instytucjonalna legitymizacja określonych form uprawiania sztuki, jak i edukacji w tym zakresie. Ponadto najszersze zaangażowanie artysty może być traktowane jako obce i nieautentyczne. Nie zawsze wszak spełniony jest warunek, by artysta brał pod uwagę bardziej swego deklarowanego odbiorcę, aniżeli swą artystyczną wizję, potrzebę ekspresji, czy przypodobanie się członkom

<sup>10</sup> R. Putnam, *Turning in, turning out: the strange disappearance of social capital in America*, „Political Science and Politics” 1995, nr 28/4, s. 664-665.

<sup>11</sup> P. Bourdieu, *The Forms of Capital*, [w:] J. G. Richardson (red.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Greenword Press, New York 1986.

bliskiego mu środowiska artystycznego (w tym krytyków sztuki). Wejście w relację ze sztuką wymaga odpowiednich kompetencji nadawczych i odbiorczych. Jednakże nie zawsze. Tak, jak to się częstokroć dzieje w sztuce nowych mediów, odbiorcy dana jest wolność współtworzenia dzieła. Już nie tylko Ingardena „konstituowanie się” dzieła w umyśle, ale i fizyczna sprawczość, dopełnia aktu sztuki. Szereg działań artystycznych „rozgrywanych” w przestrzeni publicznej ma podobny charakter. De facto spełniając warunki istnienia dzieła o których mówił Ingarden, bowiem bez odbiorcy/uczestnika działanie tego rodzaju zaistnieć nie może. Sądzę, iż nawet tego rodzaju epizodyczne relacje mogą składać się na wytwarzanie kapitału społecznego i kulturowego.

Sztuka ma potencjał oddziaływania nawet na tych odbiorców, którzy nie są do jej odbioru dostatecznie przygotowani. Możemy niczym *flâneur* Charlesa Baudelaire’a<sup>12</sup>, którego to obserwatora miejskich pasażów Walter Benjamin ujrzał m.in. w jarzmie konsumpcji, doświadczać sztuki bez specjalnego skupienia, przeżycia, kontemplując to, co ulotne, i jako takiemu doświadczeniu, pozwalając mu się rozpuścić w morzu sytuacji i wrażeń. Czasami tylko będąc pobudzonym, wyrwanym z nudnawej powtarzalności zdarzeń. Jednakże nawet traktując odbiór sztuki jako jeden z wymiarów konsumpcji, mamy do czynienia z zawiązaniem się relacji, więzi, mniejszego bądź większego zaangażowania. To jednak nie wystarcza. Wyzwaniem jest jakość partycypacji ze sztuką. Wyzwania, jakie stawia sztuka wyjęta z ram klasycznych galerii, są ogromne. Co ma zatem zrobić nieprzygotowany do odbioru odbiorca z artefaktem, który nie jest zmuzeifikowany, a tym samym nie jest uświęcony murami klasycznych galerii? W pierwszej kolejności dochodzą do głosu emocje. W wielu działaniach jest to efekt pożądany. Musimy sobie zdawać sprawę, że wiedza może utrudniać wejście w relację z dziełem. Wszak każdy, kto dysponuje elementarnymi informacjami z historii i współczesności malarstwa, nie jest w stanie patrząc na obrazy Rembrandta,

<sup>12</sup> Zaczepnięta przez Waltera Benjamina figura *flâneura* u Charlesa Baudelaire’a była pierwotnie postacią wędrującego ulicami artysty (poety) który przeżywanie egzystencji realizował poza czterema ścianami swojego mieszkania.



Moneta czy Bacona zapomnieć o wymiarze ekonomicznym, jaki uosabiają te dzieła; mając wiedzę o technikach malarskich, nie podziwiać warsztatu – jako zestawu czynności realizowanych przez nieżyjących dziś autorów. O ileż bardziej bezpośrednie i prawdziwsze byłoby obcowanie z tymi dziełami na co dzień? Jest to możliwe, o ile nad stołem kuchennym możemy sobie powiesić Rembrandta. Dla większości potencjalnych odbiorców sztuki tę bezpośredniość relacji daje właśnie sztuka w przestrzeni publicznej, bo ona styka się z codziennością. A poprzez obcowanie z nią, może dochodzić do zmiany społecznej, mobilizacji, aktywności. Sytuacja jednak, pomimo zawiązania tej potencjalnie sprawczej relacji, nie jest nadal prosta.

Cytowany na wstępie tekstu Artur Żmijewski, sporządzając manifest *Stosowane sztuki społeczne*, widział potrzebę, by sztuka miała widoczne skutki społeczne<sup>13</sup>. Kapitał społeczny to w znacznej mierze te wspomniane skutki społeczne. Ale przecież sztuka zawsze niosła ze sobą tego rodzaju konsekwencje – na poziomie małych grup, jak i w szerszych kontekstach. Być może nie w każdym wymiarze. Zwłaszcza w perspektywie długiego trwania bywała siłą sprawczą nader często. I nie chodzi tu tylko o społeczne oddziaływania sztuki socrealizmu, tych czy innych totalitaryzmów. Zmiany tej dokonywała literatura (można wymieniać tak skrajne przykłady jak *Młot na czarownice* z 1487 r. ze znaczeniem tej publikacji dla praktyk stosowanych przez Inkwizycję, czy *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, jako eposu narodowego), architektura (weźmy tu dla przykładu skrajności w postaci ascetycznych wnętrz protestanckich świątyń i przepych katolickiego baroku), jak i malarstwo (możemy tu wskazać na ulotność chwili, ujętą w malarstwie impresjonistów czy polityczny wymiar jaki niosła *Guernica* Pabla Picassa w roku 1937 – wyeksponowana w Pawilonie Hiszpańskim, podczas paryskiego *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*). Nie wszystkie dawne formy uprawiania sztuki miały swe unaocznienie w przestrzeni publicznej, te jednak które ją miały, często spełniały funkcje oddziały-

---

<sup>13</sup> A. Żmijewski, *Stosowane...*, s. 15.

wania na społeczeństwo. Możemy tu wymieniać symboliczne znaczenie świątyń, pomniki, działania teatralne itd. Z pewnością poprzestawanie jedynie na instytucjonalnych formach unaoczniania i udostępniania sztuki – jak muzea i galerie – byłoby znaczącym niedopatrzeniem. Co więcej, tego rodzaju instytucje są w znacznym stopniu twórcami sztucznymi – jak mówił Maurice Merleau-Ponty: „W Muzeum mamy nieczyste sumienie, czujemy się jak złodzieje. Od czasu do czasu przychodzi nam na myśl, że jednak te dzieła nie zostały zrobione po to, by skończyć w tych ponurych murach.”<sup>14</sup> Tradycje arystokratyczne, z których wywodzą się muzea, stanowiły i stanowią pewnego rodzaju barierę mentalną dla szerokiego traktowania w społeczeństwie tych miejsc jako swe własne. Postępujący, głównie od romantyzmu, nurt emancypacji sztuki i artystów, pogłębił rozdzźwięk pomiędzy światem sztuki a rzeczywistością społeczną, w której jest sztuka osadzona. Dlatego nie jest tak trudno zgodzić się z tezą Artura Danto, że „świat sztuki ma się tak do rzeczywistego świata, jak państwo Boże do państwa ziemskiego.”<sup>15</sup> Inaczej jednak rzecz się ma ze sztuką wychodzącą na ulice, w obszary codziennych interakcji. Tam sztuka często się objawia, zanim ktoś podejmie decyzję o pragnieniu wejścia z nią w kontakt.

## Od dekoracji do przemocy symbolicznej

Nikt nie widzi w dziele sztuki prawdy, gdyż ta jest poza samym dziełem. Jak pisał Nicolai Hartmann „Zarówno ktoś estetycznie kontemplujący wiosenny krajobraz, jak ktoś oceniający go ze względów praktycznych, mają w równie małym stopniu do czynienia ze zmysłowo daną rzeczywistością. (...) Dla obu spoza tego, co bezpośrednio widoczne, wyłania się coś niewidocznego, o wiele ważniejszego; spojrzenie ich przedziera się *schaute hindurch* ku czemuś innemu, co skupia ich uwagę. Zatrzymują się

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, Warszawa 1976, s. 205. Cyt. za: M. Golka, *Socjologia sztuki*, Difin, Warszawa 2008, s. 155.

<sup>15</sup> A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 44.

właśnie przy nim – jeden z nich oceniając go w aspekcie ekonomicznym, drugi w duchowym wyzwoleniu, jakie niesie z sobą kontemplacja.”<sup>16</sup> Nie rzecz, jak sądzę, w precyzji określenia czym jest owo „inne”. Wyzwaniem jest wielość kierunków myśli, jakie może wyzwolić określona relacja i jak odległa być może od tego, co dane bezpośrednio zmysłom.

Relacje ze sztuką stanowią szerokie spektrum oddziaływań. Rozpościerają się od funkcji dekoracyjnych, po przemoc symboliczną. W skrajnych przypadkach sztuka współczesna ingeruje w sferę bezpieczeństwa fizycznego (czy raczej nienaruszalności fizycznej) wchodzących z nią w kontakt ludzi. Nawet jednak kiedy skupimy się na najbardziej elementarnych wymiarach sztuki jako dekoracji, sztuka w przestrzeni publicznej uosabia potencjał „miękkich” oddziaływań, wynikający ze współobecności. Bowiem jest to w takim przypadku rodzaj sztuki oswojonej, stanowiącej część środowiska naturalnego. Czy ma jednak wtedy potencjał do skutecznego zmieniania rzeczywistości społecznej? Czy nie grozi jej zasufladkowanie w estetycznych ramach dekoracji, koloratury bez znaczenia dla przewodniej myśli dzieła, czy ideologii którą uosabia – pozbawiając zaangażowania wykraczającego poza przyjemność?

Choć wydawać się to może wewnętrznie sprzeczne, linia pomiędzy dekoracją a przemocą symboliczną jest wątła. Kontekst społeczny, a szczególnie perspektywa historyczna, może ukazać jak wiele spośród tego, co wydaje się tylko niewiele znaczącym doznaniem zmysłowym, waży na postrzeganiu relacji społecznych i ustalaniu hierarchii tego co ważne. Obcowanie z określonymi symbolami (np. religijnymi czy narodowymi), słuchanie muzyki, doświadczanie form kultuwowania tradycji regionu, nawyki żywieniowe (nie wyłączając zasad estetyki, towarzyszących posiłkom), to tylko niektóre z wymiarów kontekstualności socjalizacji – w której tak trudno oddzielić czyste doznanie zmysłowe od wpływu dokonującego zmiany postaw. I nie zawsze więc musi tu chodzić o burzenie lub stawianie pomników; realny przykład świadomej walki

---

<sup>16</sup> N. Hartmann, *Sposób istnienia i struktura przedmiotu estetycznego*, [w:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984, s. 268.

o ideologiczną tożsamość przestrzeni, odnajdujemy w postaci niszczenia przez talibów posągów Buddy w Bamianie (Afganistan, 2001). Podobnie jak w sporze, który rozgorzał w Polsce w 2013 roku wokół tęczy na Placu Zbawiciela w Warszawie (sporu wynikłego z połączenia symboliki przymierza, miłości i nadziei z manifestacją tolerancji dla mniejszości seksualnych). Miękkim oddziaływaniem, takim, którego perswazji możemy nie odczuć, może być estetyka przestrzeni urbanistycznych. Czasem owo miękkie oddziaływanie może być na granicy uznania intencjonalności, kiedy artystyczna akcja performatywna nie zakłada sprecyzowanych celów. Moim ulubionym przykładem tego rodzaju działania jest performance Waldemara Piórko i Katarzyny Przywary, który odbył się w 2012 roku podczas Biennale w Wenecji Cieszyńskiej. Akcja odbyła się pod hasłem „Obiad na rzece” i w istocie polegała na zjedzeniu posiłku pośrodku rzeki (ówczesna jej głębokość umożliwiła ustawienie w wodzie stołu, dwóch krzeseł, zastawy obiadowej). Akcja odbyła się w niedużej odległości od mostu, łączącego Cieszyn z Czeskim Cieszyнем. Nie można wykluczyć odczytania wydarzenia jako jednego z ekscesów, jakich realizacji podejmują się artyści. Załóżmy jednak, że nie wiemy o wcześniejszym doświadczeniu artystycznym i performerским zaangażowanych osób. Dla przypadkowego przechodnia, spontanicznie zastającego tego rodzaju sytuację na rzece, jest to zdarzenie będące w znaczącej sprzeczności z jego doświadczeniem. Rutyna, przewidywalność i powtarzalność zdarzeń dnia codziennego zostaje tu przerwana i w pewien sposób zakwestionowana. Obiad na rzece Olzie uosabiał refleksyjność w rozumieniu Donalda Schöna, jako refleksyjność w działaniu. Dotyczyło to zarówno autorów działania, jak i tych, którzy mniej lub bardziej świadomie weszli z wydarzeniem w kontakt. Performance łamiąc oczywistość dnia codziennego, sprawił, iż postrzeganie rzeczywistości może już nie będzie takie samo jak wcześniej. Chciałbym podkreślić, iż tak interpretowane działania artystyczne umożliwiają traktowanie sztuki jako nieobojętnej społecznie, również dla tych, którzy nie wiedzą, że ze sztuką właśnie obcuja.

Wracając do podstawowego rozróżnienia kapitałów na ekonomiczny, kulturowy i społeczny, zauważamy, że w przeciwieństwie do wielu wymiarów uobecniania, sztuka umieszczana w przestrzeni publicznej wydawać się może w najmniejszym stopniu akumulować kapitał ekonomiczny. Pozór ten może się brać z przykładania tej samej metody odczytywania kapitału ekonomicznego dzieł, które zastać można w galeriach czy muzeach, jak dla współczesnych realizacji sztuki publicznej. Bowiem w przypadku tej ostatniej, akumulacji kapitału ekonomicznego należałoby poszukiwać nie tyle na poziomie jednostek, co grup społecznych (np. poprzez wzrost prestiżu miejsca zamieszkania, a więc i cen nieruchomości, na skutek zachodzących procesów gentryfikacyjnych czy rewitalizacji), jak też ekwiwalentu finansowego w budżecie promocji miasta. Miara sztuki wiążąca się z wartością ekonomiczną, wpływa na budowę prestiżu osób jak i instytucji. Fakt posiadania określonych dzieł sztuki w jednoznaczny sposób w pewnych środowiskach określa pozycję społeczną. Otwarty dostęp wyklucza elitarność. Powszechny dostęp utrudnia generowanie znaczących zysków finansowych z inwestowania w tego rodzaju sztukę. Nadmienić warto, iż wartości dzieła sztuki, które odnajdujemy w przestrzeni publicznej (jak rzeźby, murale itd), zazwyczaj pojawiają się ze względu na pozycję kulturową autora. Niezmiennie rzadko zdarza się, by (jak w przypadku twórczości Banksy'ego) dzieło z ulicy trafiło do znaczących kolekcji, uzyskując wysokie notowania nie tylko artystyczne, ale i ekonomiczne. Sztuka przestrzeni publicznej z definicji pojmowana jest jako alternatywa wobec sztuki elitarnych galerii i muzeów. Ma wchodzić w dialog z odbiorcą, współkształtować przestrzeń miast. Przestając być jedynie dekoracją, staje się społecznie zaangażowana, a nawet agresywnie ingerująca w tkankę społeczną.

Przy szczególnie perswazyjnym charakterze oddziaływań pojawić się muszą pytania o własność przestrzeni publicznej. Czy może być ona zaanektowana przez artystę i jego idee? A tym samym czy może on ingerować w sferę wolności osobistej tych, którzy tę przestrzeń traktują jako swą własną? Do pewnego stopnia intymną i oswojoną? Wreszcie kto ponosi odpowiedzialność za interwencje artystyczne i skutki oddziały-

wania sztuki w przestrzeni publicznej? Bowiem wykraczamy tu dalece poza estetyczną zdolność do odczytywania dzieła, o której przekonywał przez wieki Ciceron jako o uwewnętrznionym pojęciu smaku wobec dzieła sztuki, tym, co wyprzedza estetyczne doznanie. Nie mówi się tu też o *habitusie* jako predyspozycjach kulturowych do obcowania ze sztuką. Drugorzędną jest też pozbawiająca subiektywności przynależność społeczna – ta rozumiana, jak określa Nathalie Heinich, jako „guwernantka snobizmu”<sup>17</sup>. Wartość sztuki mierzy się tu nade wszystko pełnioną w społeczeństwie funkcją. A funkcja ta powinna wynikać z intencji artysty.

## Artystyczne wytwarzanie kapitału, a wolność i odpowiedzialność

Sztuka przestrzeni publicznej odczytywana w kategoriach gromadzenia kapitałów, to identyfikacja z kulturą danego miejsca i z wartościami, które uosabia zamieszkujące dane terytorium społeczeństwo. Nawet kiedy poprzez działania artystyczne następuje negacja dominujących nurtów kultury, to z samego faktu ich społecznego zaistnienia wyrasta spoistość społeczna i akumulacja kapitału kulturowego i społecznego. Sprawą drugorzędną jest w tym miejscu stwierdzenie, czy rzeczywiście wartością gromadzonego kapitału jest utrzymanie status quo, czy zmiana społeczna. Sztuka jest tutaj składnikiem życia codziennego. Nie przestaje nim być również kiedy traktowana zostaje jako intruz. Tak samo ma potencjał do gromadzenia kapitału kiedy wywołuje niepokój, jak wtedy, gdy jest odbierana jako zestaw pozytywnych emocji, bezrefleksyjnie co do istoty znaczenia, funkcji czy perswazji. Oczywiście odpowiedzialne działanie artysty w przestrzeni publicznej można traktować podmiotowo, jak u Ervinga Goffmana, który mówił o tym, jak „podmiot ma pewną wizję siebie, którą pragnie potwierdzać

---

<sup>17</sup> N. Heinich, *Socjologia sztuki*, tłum. A. Karpowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 72.

w oczach obecnych osób, między innymi poprzez swoje bieżące zachowanie.”<sup>18</sup> Sztuka w przestrzeni publicznej to działania i artefakty w szczególny sposób korespondujące z rzeczywistością społeczną. To działania trudne do odczytywania w redukującym zakresie „sztuki dla sztuki”. Odpowiedzialność w odniesieniu do tego rodzaju działań nie stoi tylko po stronie artysty. W znacznej mierze odpowiedzialność taka leży po stronie zarządzających przestrzeniami, a więc po stronie samorządów miast i osób prywatnych (jako tych, którzy posiadają obiekty w tychże przestrzeniach). Jak zauważył Marek Krajewski: „Artystom tworzącym na ulicy najlepiej tworzy się w dzień i przy współudziale mieszkańców miasta, a przynajmniej za ich aprobatą i (duchowym choćby) wsparciem. Nie potrzebują oni opieki ze strony miasta, bo taki hierarchiczny związek przeczy ideom, które powołały do życia sztukę ulicy. Najbardziej optymalna wydaje się dla nich współpraca z miastem, w której traktowani są oni jako poważny partner mogący zrobić coś wartościowego dla miasta, a nie jako tania siła robocza, która w krótkim czasie upiększy miasto albo wykreuje rocznicowe graffiti na zaniedbanym murze. Czy gdziekolwiek taka forma współpracy zaistniała? Mam wrażenie, że wciąż funkcjonuje ona jako rodzaj pięknego, ale z definicji niemożliwego do zrealizowania ideału.”<sup>19</sup> Być może odniesienie do graffiti nie jest w prowadzonym tu wywodzie najtrafniejsze, ale opisuje wszak sytuację relacji pomiędzy artystami, a tymi, którzy są dysponentami terytorium miasta, przestrzeni unaoczniania sztuki. Bowiernie nie idzie tu jedynie o samą dekorację – choć i w tym zakresie mamy przecież dzieła znaczące, budujące tożsamość miejsca i zamieszkujących je ludzi. Jednym tchem – być może prowokacyjnie – wskazać tu chcę i na Gaudiego w Barcelonie, i na Lwa Władimirowicza Rudniewa Pałac Kultury i Nauki w Warszawie. Mówiąc o artystycznym wytwarzaniu kapi-

<sup>18</sup> E. Goffman, *Relacje w przestrzeni publicznej*, tłum. O. Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 341.

<sup>19</sup> M. Krajewski, *Street art i władze(a) miasta*, [w:] M. Duchowski, E. Anna Sekuła (red.), *Street art. Między wolnością a anarchią*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011, s. 31.

tału społecznego i kulturowego, mamy na uwadze przede wszystkim tę sztukę, która działaniem artysty wyraża określony przekaz. Sztuka, która nic nie mówi, nie jest sztuką – w każdym razie do czasu odpowiedniej recepcji. Zaangażowanie w tkankę społeczną może tu być bardzo różne. Może być głosem radykalnych prądów politycznych (uosabiając określoną frakcję walki o prawa mniejszości, wyważać kwestie narodowe, religijne itp.), ale też być prywatną (choć przeżywaną kolektywnie) przestrzenią wrażeń zmysłowych. W obu tych skrajnych wymiarach (wraz ze wszelkimi stanami pośrednimi) może dochodzić do stanu oswojenia z działaniami artystycznymi. I o ile pamiętamy relację, jaka u Antoine’a de Saint-Exupéry’ego zrodziła się pomiędzy Małym Księciem a Lisem, to mówiąc o przestrzeni publicznej i sztuce, trudno wskazać kto kogo oswaja. Czy to artyści swą działalnością oswajają publiczne przestrzenie i ludzi, czy to przestrzeń, wraz z normami kulturowymi mieszkańców i kodyfikacją zasad społecznych, obłaskawia twórców? W imię komunikacji i potencjału zmiany społecznej strony przestają być przeciwstawne – stają się *sytuacją*.

Sztuka dawna niosła ze sobą wartość świadomości ideologii. Mogła to być dystynkcja pozycji społecznej, wyrażana sztuką (np. portretami), podobnie kodyfikacja zasad wiary i przynależności do określonych struktur religijnych. Tak też we współczesnej sztuce przestrzeni publicznej, samo postrzeganie określonych artefaktów nie musi pociągać za sobą pełnego rozumienia (co nie wyklucza jakiegos stopnia oddziaływania). Być może na rzecz odbioru sztuki w przestrzeni publicznej najbezpieczniej byłoby odnieść się do kategorii prekariusza (termin prekariat wprowadził Guya Standing w 2001 roku, dla określenia osób zatrudnianych na pozbawionych długoterminowej stabilizacji formach zatrudnienia). Odbiorców sztuki (nie tylko tej umieszczanej w przestrzeni publicznej) cechuje niepewność i w uprawniony sposób można ich określić „kulturalnym prekariatem”. Brak bowiem jednoznacznych fundamentów, zasad, dyrektyw, za którymi można podążać w rozumieniu i identyfikowaniu tego, co i jak bardzo w kulturze jest ważne. Zygmunt Bauman pisał, iż „niezależnie od pochodzenia i rangi wszyscy preka-



riusze cierpią – ale każdy z nich cierpi samotnie, a cierpienie każdego to zasłużona, indywidualnie wymierzona kara za indywidualnie popełnione grzechy: niedostatek sprytu i wysiłku.”<sup>20</sup> Z odczytywaniem sztuki jest nieco podobna sytuacja, z tą však różnicą, że nawet gdy bezpośrednio dotyka wymiarów egzystencjalnych, może być zbyt obojętnością, brakiem namysłu. Pytaniem otwartym jest, szczególnie w odniesieniu do sztuki w przestrzeni publicznej, czy brak właściwej recepcji to brak rzeczowego sprytu i wysiłku „kulturalnego prekariusza”, czy artyści nieprecyzyjnie adresującego swe działania? Mówiąc o wytwarzaniu przez sztukę kapitału społecznego i kulturowego, powyższa kwestia zdaje się przybierać formę pytania retorycznego.

---

<sup>20</sup> Z. Bauman, *O nie-klasie prekariuszy*, za: <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/BaumanNie-klasieprekariuszy/menuid-197.html>. (24.08.2014).